

Arte, arquitectura y utopía en la era neoliberal. Lima-Perú 1990-2020

ART, ARCHITECTURE, AND UTOPIA IN THE NEOLIBERAL ERA. LIMA-PERU 1990-2020

ABSTRACT

This article explores the relationships between art and architecture that, in recent years, various Peruvian artists have been developing as part of their professional practice. The analysis first proposes a reading of the relationship between art, architecture, and neoliberalism through the constant presence of certain materials that would speak to self-construction and precarious housing. Self-construction, in this sense, was seen more as a virtuous solution rather than –as it apparently was– a consequence of the absence of public housing policies. This is where the formal dimension of materials has gained ground over more political and social reflections, sidelining what could explain the proliferation of certain typologies used in the art world. Secondly, the article proposes a reading of utopia that could be a way out of the impasse in which art has found itself in recent years: between modernist utopia and popular utopia.

Keywords: art, architecture, city, neoliberalism, utopia

RESUMEN

El presente artículo indaga en las relaciones entre arte y arquitectura que, en los últimos años, diferentes artistas peruanos han ido desarrollando como parte de su práctica profesional. El análisis plantea, primero, una lectura de la relación entre arte, arquitectura y neoliberalismo a través de la presencia constante de ciertos materiales que hablarían de la autoconstrucción y la vivienda precaria. La autoconstrucción, en ese sentido, se vio más como una salida virtuosa y no –como al parecer fue– como consecuencia de la ausencia de las políticas públicas de vivienda. Aquí es donde la dimensión formal de los materiales ha ganado terreno frente a las reflexiones más políticas y sociales, dejando de lado lo que podría explicar la proliferación de ciertas tipologías que usa el mundo del arte. En segundo lugar, el artículo propone una lectura de la utopía que podría ser una salida al impasse en el que se ha encontrado el arte de los últimos años: entre la utopía modernista y la utopía popular.

Palabras clave: arte, arquitectura, ciudad, neoliberalismo, utopía

1 ARTE Y ARQUITECTURA DURANTE EL SIGLO XX

¿Cuál es el lugar que tiene la arquitectura en el arte peruano contemporáneo de los últimos veinte años? Este trabajo es una aproximación a las ideas que tiene el arte en relación con la arquitectura, a sus vínculos y adyacencias, a las diferentes lecturas que se hacen, desde el arte, sobre lo que significa construir. Una relación entre dos disciplinas que a lo largo del siglo XX ha tenido diálogos muy fructíferos. Como ejemplo de ello podemos mencionar la que se dio entre los artistas y arquitectos rusos que, alrededor de los diferentes grupos de izquierda, surgieron después de la revolución de 1917. Fue con los artistas rusos del constructivismo que la pregunta por un arte que pueda influir en la vida, sobre todo en la vida material, se volvió una prioridad. ¿Puede el arte servir para la vida? ¿Para la arquitectura? ¿Para la construcción? Y si es así, ¿de qué manera? Preguntas que comenzaron a hacerse los diferentes grupos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX en Europa. Aquí es donde aparece la idea de función como la operación clave para el arte constructivo, que no va a ser otra cosa que la capacidad que van a tener las formas y materiales de dar cuenta de su funcionamiento en el mundo. Artistas como El Lisitski y Tatlin van a trabajar bajo esas premisas productivas: el arte tiene que demostrar su funcionalidad práctica más allá de su carácter experimental o abstracto¹.

Para el arte más reciente, la relación con la arquitectura va a ser fundamental. Algunos libros van a dar cuenta de esta simbiosis: el del crítico norteamericano Hal Foster, *El complejo arte-arquitectura* (2013) pero, sobre todo, el del filósofo británico Peter Osborne, *El arte más allá de la estética* (2010), donde nos encontramos con artículos muy importantes sobre el legado del carácter práctico de la construcción en el arte. En ellos, Osborne propone a la función como la operación clave para entender los vínculos entre arte contemporáneo, construcción y arquitectura. “La arquitectura en el arte es un significante de lo social, de la funcionalidad o practicalidad de la forma: económica, técnica y políticamente. La arquitectura es un archivo del uso social de la forma como tal, funciona como una vía de entrada y una metonimia para lo urbano en su sentido más pleno, en cuanto modernidad” (p. 205). Para Osborne, el arte que él define como constructivo debe tener, más allá de su condición estética, un principio de efectividad socioespacial; algo así como una capacidad para transmitir u ofrecer posibles reflexiones sobre los materiales, el sentido práctico del espacio, los modelos constructivos, las topologías arquitectónicas, etc².

En el Perú existe también una larga tradición de las relaciones entre arte y arquitectura. Tal vez las más relevantes en el siglo XX van a ser, sobre todo por su carácter totalizador y utópico, la propuesta de la Agrupación Espacio (1947), por un lado, como un proyecto de renovación de la arquitectura, pero que va a abarcar también el arte; y, por otro lado, la del colectivo Los Bestias o Bestiario (1984-1987) donde un grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma de Lima va a proponer, a través de intervenciones públicas, una lectura material y constructiva de lo que pasaba en el Perú de los ochenta. Con la Agrupación Espacio se pone en marcha un proyecto modernizador en la arquitectura que se va a extender por otras áreas de la vida cultural. La idea era importar algunos principios del movimiento moderno que reemplazaran a lo que ellos veían como una arquitectura anquilosada en la tradición y el eclecticismo. “Como colectivo, la Agrupación Espacio significó una punta de lanza para la transformación de la cultura peruana, aglutinando arquitectos, artistas e intelectuales en la renovación de las artes, ya regularmente desde el final de los 40” (Kahatt, 2019). Sin embargo, la utopía moderna de la Agrupación Espacio, con su carga de funcionalidad europea, no pudo prever el “desborde popular” de la sociedad peruana.³ Al parecer, el trabajo no fue lo suficientemente sensible

a los nuevos movimientos sociales que surgían en la época relacionados, sobre todo, con la migración del campo a la ciudad, la necesidad de una reforma agraria que transforme la relación de propiedad de la tierra, entre otras demandas y necesidades de la sociedad popular de ese entonces.

El otro proyecto es el que desarrollará un grupo de estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma de Lima que, en un momento de crisis social y política relacionada con la aparición del grupo subversivo Sendero Luminoso (1980) y una profunda crisis económica, planteará un tipo de arquitectura vinculada a la precariedad social y material de la ciudad de Lima de la época⁴. Una ciudad cercada por la violencia y sin políticas públicas que pudieran dar soporte a una migración masiva. Si en el caso de la Agrupación Espacio se puede deducir el vacío respecto de una concepción real de lo popular, como un fenómeno que terminaría por desbordar la planificación arquitectónica de la ciudad, lo de Bestiario fue la aceptación cruda de la realidad violenta y en crisis que se vivía en esos años. Para el arquitecto Elio Martuccelli (2017), “Las Bestias, o Bestiario, (1984-1987) fue un conjunto de experiencias nacidas en la Universidad Ricardo Palma. Fueron tres años de exposiciones, manifiestos, ambientaciones, encuentros y conciertos, con influencias, en la actitud y el plano estético, del constructivismo y el pop-art. Por otro lado, los recursos dadaístas se sintieron siempre en las formas plásticas agresivas y brutales. De estos tres años, interesa particularmente la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa, que con la feria artesanal del Parque de la Exposición para la Semana de Integración Cultural Latinoamericana (SICLA), además de todo lo que se hiciera dentro del campus universitario, resulta la muestra más arquitectónica que tuvo como experiencia del colectivo” (p. 302).

Por otro lado, la historiadora del arte Dorota Biczel lee la aparición del colectivo Los Bestias como una contralectura del discurso oficial del Estado, como la aspiración a construir sobre la base de los restos y los desechos de una ciudad que se caía a pedazos. “La utopía mediocre de Lima era una respuesta disidente a la desintegración de los grandes planes que concibió un colectivo independiente y, hasta cierto punto, anárquico conocido como Los Bestias, de estudiantes de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma” (2013, p. 257). La utopía mediocre que planteara el colectivo no se correspondía con la utopía higienizada de la concepción occidental y moderna, ni siquiera con la idea de distopía, sino que buscaba construir un espacio intersticial, en medio de la degradación social que se vivía por aquella época. “En el preciso instante en que la posibilidad misma de planificar el futuro parecía encontrarse en un callejón sin salida, la utopía mediocre de Los Bestias se materializaba como un reajuste radical de las estrategias utópicas” (Biczel, 2013, p. 259).

¿Cuál es el estado del arte peruano con respecto a la arquitectura en los últimos años, sobre todo después de la consolidación de las narrativas sobre lo contemporáneo y el consenso neoliberal? En el siguiente artículo analizaré a algunos artistas que, de alguna manera u otra, han estado trabajando con la arquitectura en sus diferentes acercamientos: como ruina, como tipología constructiva, como materialidad, etc. Es importante mencionar que el análisis buscará no solo pensar los vínculos temáticos con la arquitectura sino, sobre todo, el carácter político de la noción de construcción y habitabilidad. Todo ello, además, después de la liberalización total de la sociedad peruana.

2 UTOPIA Y NEOLIBERALISMO

El año 1990 va a marcar el ingreso del Perú a un modelo neoliberal internacional que supondrá una serie de medidas de ajuste y estabilización de la economía -privatizaciones de empresas públicas, pago de deuda externa- conocidas como shock económico. Con Alberto Fujimori como presidente se va a instaurar el proceso de lo que se va a conocer como una “urbanización del neoliberalismo” (Vargas Villafuerte, Cuevas Calderón, 2022). Los “pueblos jóvenes” de la periferia de Lima van a cubrir la demanda de vivienda con autoconstrucciones precarizadas, consecuencia de la ausencia de las políticas públicas de vivienda y de un Estado que no va a proporcionar ninguna salida a la situación más allá de la entrega de títulos de propiedad. El paisaje limeño se va a convertir en el de una ciudad popular que sobrevive a la generalización del liberalismo más indolente. La ofensiva neoliberal puesta en marcha en el Perú, y que va a trabajar en diferentes frentes discursivos e institucionales, va a tener a los sectores populares como foco central. No se trató solamente de un consenso sobre las medidas estructurales sino, acaso de una manera más efectiva, del ámbito social. Es decir, de la forma de entender la sociedad en su conjunto: estrategias para acabar con la organización popular (sindicatos, organizaciones vecinales y barriales, etc.) y para incentivar una idea de individualismo económico. El libro del economista Hernando de Soto *El otro sendero* de 1986 será clave para fomentar la idea de un capitalismo popular que debía romper con las ataduras de la burocracia estatal.⁵ Tal vez la estrategia más eficaz en cuanto al proyecto neoliberal peruano es haber desplazado la gestión política de lo social -que incluiría gestión del derecho a la vivienda y a ciertos recursos básicos- por una gestión política de los deseos que, finalmente, consigue transformar lo que podría ser la organización contra un Estado deficiente en un voluntarismo enfocado en lo individual. Es decir, lo que podría ser un justo reclamo por un Estado que garantice condiciones de vida mínimas en la idea de que cada uno debe velar por su propio proyecto de vida personal y empresarial. Los riesgos de un posible fracaso sobre la inversión de la vida son responsabilidad única y exclusiva de las personas⁶.

El neoliberalismo a la peruana va a ser un neoliberalismo populista, o neopopulista, por su penetración ideológica de las capas populares que van a reemplazar las ideas colectivistas por las de la promesa individual. Para el arquitecto e investigador peruano Willy Ludeña este fenómeno se verá también reflejado en temas relacionados a la arquitectura y la vivienda, pues el Estado abandona su rol de proveedor de infraestructura para reemplazarlo por una retórica populista de celebración de lo informal. Es, acaso, la lectura que muchos artistas comenzarán a hacer de la construcción y la arquitectura en la ciudad. Sin mucha problematización del abandono estatal de la construcción de vivienda, los artistas peruanos a partir de los 2000, produjeron una retahíla de trabajos de vindicación de la autoconstrucción informal. Y de romantización de la misma precariedad. Como afirma Danilo Martuccelli, la romantización de la migración en el imaginario de la población llevará a soslayar lo que estaba sucediendo dentro del mismo fenómeno migratorio: una competencia y diferenciación económica que irá a contracorriente de lo que se asumía, bajo una lectura homogénea, como una clase popular solidaria. En este proceso de cambio la vivienda jugará un rol fundamental: “La casa propia no fue la expresión de la invasión andina de la ciudad que algunos vaticinaron. Por el contrario, fue un elemento decisivo de la admiración individualista de los sectores populares, de sus diferenciaciones internas, e incluso, de la seducción que sobre algunos de ellos ejercieron los principios de la economía de mercado” (2022, p.114). El proyecto colectivo cederá ante lo que se va a convertir en el proyecto familiar-individual de progreso. Lo que se conoce como desborde popular, que no es otra cosa que el fenómeno social más importante del Perú de las últimas décadas pondrá

en evidencia la crisis del Estado y el retroceso en las políticas públicas sociales. Sin Estado, la construcción de la casa va a pasar a ser tanto la materialización de los éxitos familiares como un elemento de diferenciación social. “En Lima, sí hubo desborde popular, este se tradujo, primero, en el anclaje en y desde la propiedad al imaginario del progreso, y en una lectura individualista-familiar, después” (Martuccelli, 2022, p.113).

3 PRECARIEDAD, INFORMALIDAD, AUTOCONSTRUCCIÓN

La glorificación de la autoconstrucción, entendida como una salida virtuosa y no como consecuencia de la ausencia de políticas públicas, se vio reflejada en el mundo del arte con la aparición de una serie de materiales y tipologías constructivas: esteras, bambú, adobe, fierros expuestos, ladrillos, cartón, etc. Varios artistas transitaron esta ruta; algunos con más fortuna que otros. El problema, sin embargo, es que en muchos casos los trabajos no incorporaban la historia social y económica en los procesos materiales y constructivos. Y esto dejaba sin una real explicación política e ideológica a los elementos constructivos; sin pensar las relaciones fundamentales entre modos de producción, arquitectura y construcción, como tanto reclamaba el teórico marxista Fredric Jameson en uno de sus textos sobre arquitectura (2014). Sobre todo, en una ciudad como Lima, donde la gestión de la vivienda y los modelos arquitectónicos y constructivos han pasado por etapas muy marcadas y diferentes entre sí. De la vivienda social de la época desarrollista, a la que comienza a incorporar el componente popular y su variante autoconstructiva (Previ y Villa el Salvador como una barriada planificada) para terminar con el abandono casi completo de la gestión pública de la vivienda y la masificación de la vivienda precaria autoconstruida⁷. Por ello es muy importante relacionar cada etapa constructiva con un momento político y económico determinado: en el caso de la masificación de la vivienda precaria y autoconstruida, la fase que corresponde es la del desmantelamiento del Estado como proveedor de infraestructura social por parte de las políticas neoliberales.⁸

Uno podría pensar que en el arte es mucho más lógico hacer una lectura del sentido conceptual de los objetos más que de lo que podría ser una lectura política o económica. Sin embargo, esto no es así cuando se trata de proponer una relación entre arte y arquitectura, cuyas dinámicas son muy distintas, pero a la vez muy dependientes. A ambas les acecha cierta tentación alienante de la forma y la función.⁹ De hecho eso fue lo que pasó con ciertas corrientes que se encontraban dentro de lo que se conoció como arquitectura moderna a lo largo del siglo XX -La Bauhaus o De Stijl-, y donde la técnica y funcionalidad pasaron a ser, como parte de esta alienación que menciono, meros materiales referenciales. Así lo puso en evidencia el crítico de la arquitectura italiano Manfredo Tafuri, cuando analizó el *design* como un producto ideológico de la arquitectura funcionalista y moderna.¹⁰ Y eso es también lo que estamos analizando con los materiales precarios derivados de la autoconstrucción como modelo de una gestión gubernamental neoliberal. La forma precaria, o el repertorio de materiales pobres, respondería a una ideología de la forma que no sería otra que la del neoliberalismo que se instaló por aquellos años. En ese sentido, el arte habría abstraído y sublimado las formas y materiales característicos de este régimen político-económico. Sin función ni historia política económica, la presencia arquitectónica de la forma precaria en el arte no sería nada más que un producto ornamental.

Pero a la mirada deshistorizada se suma otro problema y es, a saber, el que el historiador de la arquitectura Patricio del Real en un artículo sobre los vínculos entre arte y arquitectura en el contexto latinoamericano observa: “Las narrativas transpuestas por Potrč en un contexto de museo señalan uno de los problemas centrales que enfrentan los artistas que evocan el trabajo de los barrios marginales: a medida que el Otro es llevado a la galería, se construye una nueva totalidad que corre el riesgo de convertirse en una imagen trascendental desvinculada de su realidad local” (2008, p. 89 traducción propia). La advertencia de Del Real sobre la propuesta de la artista y arquitecta lituana Marjetica Potrč nos sirve para identificar la misma problemática en el arte limeño contemporáneo. Formas y materiales que ya no nos dicen nada sobre la realidad política, económica y social de la construcción y, sobre todo, de las personas que habitan las periferias de la ciudad y las laderas hacinadas de los cerros de Lima. Y que más bien se convierten en algo que podríamos denominar un estilo. Al igual como pasó en la arquitectura con algunos momentos claves de su historia, los estilos terminan deshaciéndose de sus propios contenidos. Esta forma de entender la relación entre arte y arquitectura ofrece una visión trascendentalista de los materiales y despoja de toda humanidad y sociabilidad a las formas constructivas.

Y, sin embargo, no es el último problema frente al que estamos a la hora de plantear un arte de la autoconstrucción precaria. Aquí también podemos añadir el problema de la mirada primitivista de la autoconstrucción. Es decir, la vindicación de la postura artesanal de bricolaje como crítica a la idea de función y de una modernidad alienante. Un objeto fetiche que solo sirve para el deleite de cierta consciencia burguesa. Es algo común imaginar la precariedad como un trabajo constructivo casi noble o conectado con algún tipo de metodología ancestral. La construcción popular se movería, en ese sentido, entre una tradición virtuosa y una voluntad pujante; entre la resistencia a la obsolescencia y los circuitos alternativos de formas y materiales. Esto lo vemos en el caso de un artista como el mexicano Abraham Cruzvillegas, donde sus ensamblajes recuperan objetos en desuso, materiales reciclados, que dan forma a construcciones mutantes y distópicas. Estas formas y materiales nos hablarían de ingenio y persistencia, de un voluntarismo que va más allá del destino atávico de los marginales de la ciudad; en la mayoría de casos, la construcción desprolija y destartalada se presenta como una forma totémica de nuestra realidad. Y seguro que la lucha por el derecho a la vivienda es todo eso, en condiciones de abandono de las autoridades. Sin embargo, hay que mencionar que la reivindicación de lo precario en la arquitectura popular es también parte de un discurso hegemónico -afianzado en la incapacidad de un Estado que no puede resolver nada- de un individualismo cada vez más endémico y precario.

4 UTOPÍAS Y FRAGMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Santiago Roose va a ser uno de los artistas más constantes a la hora de presentar un catálogo de formas, tipologías y materiales urbanísticos y arquitectónicos asociados con la precariedad económica y social. En *Pirámide falsa*, el artista construye, a partir de la superposición de materiales que van del plástico, a la estera y la madera, una alegoría sobre el progreso precario y endeble de nuestro mundo contemporáneo. Si la forma más palpable del progreso es la vivienda, aquí nos enfrentamos con algo que es notoriamente falso. Así lo explica el teórico Víctor Vich: “La notable «Pirámide falsa» es otro ejemplo al respecto. Se trata de una instalación que apunta a representar, simultáneamente, el orgullo del progreso, la superación de las limitaciones, pero también la precariedad de la vida colectiva y la desigualdad de la que surge. Cada piso hacia

arriba es, sin duda, el signo de un progreso material. El problema es que aquello nunca es tan sólido como parece y surge entonces una interrogación legítima (Victor Vich, 2013). En *Torre* (2011-2013) vemos una operación similar solo que el orden ha sido invertido: aquí se va de lo más sólido a lo más precario. Del ladrillo al plástico. Como si el futuro ya no ofreciera una promesa de mejora sino todo lo contrario: la casa se va precarizando y con ella las ilusiones de una vida más digna.



Figura 1. Santiago Roose. *Torre*. Fotografía de Edi Hirose. Cortesía del artista.

Otra de las artistas que viene trabajando desde hace mucho tiempo el tema de la construcción, la arquitectura, los materiales y las formas es Raura Oblitas, con trabajos que reflexionan sobre la precariedad, lo inacabado, el espacio público, la violencia y la inseguridad en las ciudades contemporáneas. En las propuestas de Oblitas hay una relación explícita entre la construcción como alegoría social y como símbolo ancestral. En sus trabajos estos dos componentes se superponen y se vuelven indistinguibles: lo precario y lo sagrado, las economías constructivas y lo ritual. En sus proyectos, muchos ellos de carácter contextual, aparecen elementos recurrentes como rejas, muros, columnas a medio construir, pero también construcciones mucho más totémicas. En uno de sus proyectos *site specific* llamado *Todavía* de 2013, presentado en el barrio de Barranco en Lima, la alusión a la vivienda inacabada es directa: diferentes piezas hechas de ladrillos a medio tarrajear -un muro, un marco, una columna y una escalera- y con fierros que sobresalen de las estructuras y que son elementos muy comunes en los barrios periféricos de Lima.

En los últimos años han seguido la estela de lo arquitectónico precarios artistas como Viviana Balcázar, que hizo una escultura que aludía a un ladrillo (totémico) que iba a servir a su vez como premio. La pieza fue bautizada como *18 huecos* y generó una polémica en el público no habituado a las propuestas del arte contemporáneo. Para la artista, la pieza escultórica aludía, de alguna manera, al lento pero progresivo crecimiento de la casa familiar; a la idea de

aspiración de las familias de los sectores populares. Y además de ser un objeto material muy concreto, el ladrillo, en este caso, daría paso a una visión más trascendental y simbólica del objeto. Así lo comenta la misma artista en una entrevista:

Pensaba en ver construcciones y asociarlas con la ausencia de planificación urbana, frente a otra idea de dimensión aspiracional relacionada a la pared de ladrillos, que lleva a pensar algo así como “manya, su pared es de ladrillos porque están aspirando a más, y van a tener lentamente lo que han aspirado”. Es lo mismo que sucede en un concurso en el que uno aspira a ganar un premio. En ese sentido, pensaba “yo quiero tener un ladrillo, voy a tener un ladrillo, es decir, una aspiración”. Otra cuestión en la que pensé fue en la representación misma de los símbolos del pasado prehispánico y en la categoría de huaco. Las representaciones que ahora vemos trascendieron en el tiempo. Los moches, por ejemplo, hicieron huacos de maíces porque eran muy importantes para ellos. Entonces, pensé que era oportuna la operación de elevar al ladrillo a la categoría de huaco (2021, p. 124).



Figura 2. Viviana Balcázar, *18 huecos* (2020). Cortesía de la artista.

5 UTOPIA, CONSTRUCCIÓN Y ESPECULACIÓN

Otro de los artistas que ha estado realizando proyectos sobre la relación histórica entre arte, arquitectura y utopía es Iosu Aramburu. Desde su primer trabajo individual, al que va a llamar *Exposición de arte abstracto* de 2014, el artista propondrá una mirada nostálgica a la abstracción de la forma moderna en el Perú. A través de una celosía de 12 metros de largo y de pequeños dibujos hechos con cemento sobre papel, el artista indaga sobre patrones u ornamentos característicos de una modernidad inconclusa y/o fallida. Sin embargo, no es hasta la exposición de 2015, *Demasiado pronto, demasiado tarde* cuando Aramburú comienza una exploración mucho más centrada en la arquitectura y su relación con la planificación urbana y cierta utopía modernista. Una utopía que, al parecer, ve desvanecerse en imágenes de edificios que parecen cargados de fantasmagoría, de una levedad siniestra. Por momentos el edificio pierde su identidad, se desdibuja por completo para quedar solo como espectro material. La

utopía moderna pierde su forma y sentido, se aleja como una mancha anacrónica y pesadillesca de lo que pudo ser y no fue. En el catálogo de esta exposición el artista comenta: “Pensar la modernidad como una promesa me parece central. Es justamente que los sueños que la conforman no se hayan realizado lo que permite que continúen vivos como sueños. Es lo que permite que siga cargada de su potencial utópico” (2015, p. 34).



Figura 3. Iosu Aramburu, *Demasiado pronto, demasiado tarde* (2015). Fuente: web del artista.

En *Modernidad histórica*, exposición del mismo año en la galería 80 mt2 Livia Benavides de Lima, el artista aborda otra vez la idea de la planificación urbana y arquitectónica de la ciudad, bajo premisas de ordenamiento y construcción racionalista. La muestra nos acerca a lo que fue la presentación del plan piloto para la ciudad de Lima de 1949 –dirigido por el ingeniero Luis Dorich siguiendo los lineamientos de la planificación planteados por LeCorbusier en la Carta de Atenas– y que proponía “Un plan para organizar el crecimiento de la ciudad y separar sus distintas funciones de manera racional.” La muestra consistía en la presentación de una maqueta hecha de metal y cemento que aludía a la maqueta original presentada en 1946 y que como comenta Kahatt, “La propuesta desarrollada en croquis, planos y maquetas proponía una “nueva tipología” para el centro de Lima basada en el “contraste de alturas” (contrastan Heights) y que tenía como objetivo último la integración formal y espacial de los edificios modernos y de oficinas a la trama y estructura urbana colonial” (2015, pp. 125-126). Por otro lado, había pinturas de diferentes formatos, sobre la misma presentación del proyecto de planificación arquitectónico, y otros cuadros de pequeño y mediano formato que el mismo Aramburú define como notas -aforismos le llama- o como un juego formal sin contenido.

Hay en el trabajo de Aramburú, en definitiva, una mirada nostálgica a los espectros de ciertas utopías perdidas: un intento por repensar –incluso retomar– lo que significó la planificación urbana como un proyecto de utopía racionalista. Tal vez la idea haya sido la de recuperar los fragmentos perdidos de esa historia. O acaso, pensar la utopía del sujeto moderno en la era de la

técnica para ver si en algún momento el nuevo hombre lecorbuseriano se encuentra, de alguna forma, con el legado utópico del hombre socialista peruano, encarnado en Mariátegui¹¹. Sin embargo, cabe resaltar, el proyecto se queda en una fantasmagoría que, por más salvaguardas que tome el artista para la lectura dialéctica, no propone directamente nada parecido a una salida utópica.



Figura 4. Iosu Aramburu, *Modernidad histórica* (2015). Fuente: web del artista.



Figura 5. Iosu Aramburu, *Modernidad histórica* (2015). Fuente: web del artista.

6 CONCLUSIONES

Es recurrente en el arte contemporáneo convertir el espacio social y sus materialidades en abstracciones estéticas, como han notado algunos teóricos contemporáneos tanto para la literatura (Ross, 2018) como para el arte (Toscano, 2020). Yo mismo en un reciente artículo sobre la relación entre arte, arquitectura y ruina aludo a este mismo problema (Guerra Munte, 2021). Por ello, una de las principales conclusiones a la que podemos arribar es que, en general, el trabajo artístico sobre arquitectura y construcción en el Perú ha carecido de una perspectiva fundamental que está relacionada con el análisis económico y social de los materiales. Sin ese análisis, el arte perdió la posibilidad de pensar la relación directa que tuvieron las políticas neoliberales de sustitución de la planificación y la organización por una suerte de individualismo gerencial que fue conocido y denominado autogestión. Un proyecto que fue de la mano con la idea de desmasificar la sociedad para reemplazarla por un modelo empresarial que en el Perú se materializó, sobre todo, en la informalidad laboral y de la vivienda. Como reconoce Wendy Brown en sus estudios sobre la aparición de neoliberalismo, “En el final del siglo XX, la descalificación fue reemplazada por la “empresarialización” neoliberal y la capitalización humana de los sujetos, ya que las reformas políticas apuntaban a transferir casi todo aquello provisto por el Estado social a individuos y familias, fortaleciéndolos de paso” (2020, p. 54).

En casi toda la obra de estos artistas hay una sobredeterminación de la forma, una cuasi lectura antropológica del material, los símbolos y lo construido. Las funciones, la ideología, la economía política de los materiales no terminan de aparecer. No quiero decir que en todos los artistas mencionados pase lo mismo, o en las mismas cantidades, pero las tendencias nos permiten hacer reflexiones más amplias sobre la relación del arte contemporáneo y la arquitectura. Se menciona la aspiración, la informalidad, lo inacabado y en la mayoría de los casos se le otorga un estatuto casi sagrado a la ecuación. Informalidad y sacralidad nos retrotraen a las lecturas ochenteras de la migración y el capitalismo popular de Hernando de Soto y otros antropólogos de la época. A lo largo del siglo XX, muchos críticos de la arquitectura, e incluso del arte, plantearon, de una manera muy lúcida, el problema del ornamento como una figura de ficción o simulacro. De hecho, en un libro reciente, el escritor argentino Claudio Iglesias planteaba un problema parecido para cierto arte argentino: “El antónimo histórico de la proyección funcional es el ornamento, es decir la ficción, el simulacro. Desde un punto de vista moderno, prescindir de ficción es prescindir de ornamentalidad y viceversa. La forma que sigue a la función es la que no sigue a la ficción, el ornamento. Borrar el ornamento, decía Adolf Loos, es liberar al objeto de su carga de obsolescencia y simulacro, y en cierto sentido sacarlo de la órbita de la explotación” (2014, p. 146).

En general, lo que apreciamos en el trabajo de la mayoría de los artistas que indagan en la relación entre forma, arquitectura y vivienda es la predominancia del ornamento y la mirada fragmentada. Como se presenta a lo largo del artículo, esto no pocas veces supone un acercamiento sublimado a la realidad de la construcción. Lo hemos visto en diferentes momentos de la historia del arte y de la arquitectura recientes. El crítico marxista de la arquitectura, Manfredo Tafuri, advertirá sobre los peligros de la utopía como un simulacro. Tanto para la arquitectura moderna como para las corrientes de arquitectura utópica que aparecieron en Europa por los años sesenta y setenta, el crítico italiano nos va a alertar sobre una sublimación disfrazada de utopía. “Cuanto mayor es la sublimación de los conflictos sobre el plano formal, tanto mejor se esconden las estructuras que dicha sublimación confirma y convalida” (2022, p. 33). Sin embargo, a Tafuri

se le escapa un procedimiento clave para pensar la forma material y su historia. Y es que su negatividad respecto de las posibilidades tanto políticas como utópicas de la arquitectura termina planteando un *impasse* casi insalvable que Jameson (2014) identifica como la ausencia de dialéctica en el proceso histórico de la construcción. Es decir, un procedimiento que reconoce la falla no tanto como una clausura sino como una posibilidad. Esta misma omisión dialéctica es la que podemos trasladar al mundo del arte: a la crisis del proyecto moderno, que algunos artistas abordan, y el posterior desborde popular, que llega con el desmantelamiento neoliberal del Estado, debemos comenzar a pensar en términos de cómo imaginar la utopía material y constructiva a partir de la propia historia política, económica y técnica. Para ello es importante el estudio de la historia técnica, material y constructiva de nuestra realidad, pero también la elaboración de ciertas ideas que se opongan, de alguna manera, a las que hemos visto como representantes del fracaso política y social de la construcción. Una política de la anticipación que no deja de estar basada en una base material concreta: “la interpretación dialéctica siempre es retrospectiva, siempre cuenta la necesidad de un acontecimiento, por qué tenía que suceder como sucedió; y para hacerlo, el acontecimiento tiene que haber sucedido, la historia tiene que haber llegado a su fin.” (Jameson, 2014, p. 423). Siguiendo a Jameson, el fracaso de la arquitectura moderna, de la planificación urbana popular y, por último, de la crisis política de la vivienda. He ahí un proceso que debería alentarnos a pensar, en términos simbólicos y culturales, las posibles resistencias a una etapa de capitalismo neoliberal en el Perú.

Por ello es importante lo que reclama el crítico Juan Carlos Ubilluz en su reciente libro sobre la política de la memoria y la necesidad de pensar en el futuro: “Se necesitan utopías propiamente dichas. Pero estas nuevas utopías tienen que estar a la altura de la época. No se pueden contentar con evocar melancólicamente la naturaleza perdida. Ni la sabiduría ecológica de las culturas premodernas. Tienen que ser capaces de una síntesis, de una invención. Tienen que poder capturar el deseo socialista de igualdad, el deseo ecologista de cambiar nuestra naturaleza-cultura y, paradójicamente, el deseo moderno de progreso” (2022, p. 72). A esta sentencia podríamos añadir una reelaboración del modernismo cultural en su faceta popular – como reclamaba Mark Fisher– y que no es otra cosa que disputarle a la hegemonía política una gestión del sueño y del futuro no solo radicalmente diferente sino también de carácter popular.

7 REFERENCIAS

- Aramburu, I. (2015). *Demasiado pronto, demasiado tarde*. Centro Cultural Peruano Británico de San Juan de Lurigancho.
- Biczel, D. (2012). Utopía mediocre. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (catálogo de exposición). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Brown, W. (2020). *En las ruinas del neoliberalismo: El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Tinta Limón, Traficantes de Sueños y Futuro Anterior.
- Cogorno Buendía, U. (2021). Entrevista a Viviana Balcázar, ganadora del XXI Concurso de Escultura Premio IPAE a la Empresa. *Textos-arte. Revista anual de la Carrera de Escultura*. 8, 122-127. Recuperado de: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/textosarte/issue/view/1753>
- Real, P. del. (2008). Slums Do Stink: Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of "Real" Life. *Art Journal*, 67(1), 82-99. <https://doi.org/10.1080/00043249.2008.10791296>
- De Sola-Morales, P., & Tafuri, M. (2020). *Arquitectura, crisis, crítica radical / Para una crítica de la ideología arquitectónica*. Vibok Works.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Guerra Munte, M. (2015). *Forma y función: La ideología del arte constructivo*. s.n.
- Iglesias, C. (2014). *Falsa conciencia: Ensayos sobre la industria del arte*. Metales Pesados.
- Jameson, F. (2014). La arquitectura y la crítica de la ideología. En *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia.
- Ludeña, W. (2002). Lima: Poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. *Revista Eure*, 28(83), 45-65. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612002008300004>
- Ludeña, W. (2009). Lima de los noventa: neoliberalismo, arquitectura y urbanismo. En *Lima, diversidad y fragmentación de una metrópoli emergente* (pp. 47-70). OLACCHI.
- Martuccelli, D. (2022). *Lima y sus arenas: Poderes sociales y jerarquías culturales*. Taurus.
- Martuccelli, E. (2017). *Arquitectura para una ciudad fragmentada*. Universidad Ricardo Palma.
- Kahatt, S. (2015). *Utopías construidas: Las unidades vecinales de Lima*. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kahatt, S. (2019). El Perú como proyecto: La Agrupación Espacio en el proceso de modernización del Perú. *A&P Continuidad*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética*. Cendeac.
- Ross, K. (2018). *El surgimiento del espacio social*. Akal.

Scott, F. (2017). *Arquitectura o tecnoutopía. Política después del modernismo*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

Toscano, A., & Kinkle, J. (2019). *Cartografías de lo absoluto*. Materia Oscura.

Ubilluz, J. C. (2020). *Sobre héroes y víctimas*. Taurus.

Vargas Villafuerte, J., & Cuevas Calderón, E. A. (2022). Neoliberalización de la gestión urbana en Lima Metropolitana, Perú. *Revista INVI*, 37(105), 71-97. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2022.65453>

NOTAS

1. Sobre las relaciones entre arte y arquitectura al interior del constructivismo ruso véase el libro, *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso soviéticas hacia 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2011.

2. Hace unos años publiqué un texto sobre la relación entre arte y arquitectura en el Perú contemporáneo basándome en la lectura que hace Osborne sobre la capacidad constructiva del arte. Ahí analicé el cuerpo de trabajo de dos artistas peruanos, con cierto renombre en el campo institucional del arte, que habrían trabajado partiendo de la idea de modelos constructivos. En Forma y función. La ideología del arte constructivo. Lima: s.n., 2015.

3. Se conoce como desborde popular a la migración del campo a la ciudad que transformó la sociedad peruana a partir de los años 50.

4. Durante el gobierno de Alan García Pérez, entre los años 1985 y 1990, el Perú sufrió una hiperinflación que intensificó la crisis social que vivía el país.

5. Para Martuccelli (2022), la ideología neoliberal no va a ser parte explícita del proyecto político sino una consecuencia del discurso del fracaso del Estado. En ese sentido el individualismo sería menos parte de una estrategia política que parte de una larga tradición de abandono del individuo por el Estado.

6. Como dice Verónica Gago, hay un despliegue de recursos, de inventiva, de ingenio para la supervivencia que se materializa en una economía financiera de neoliberalismo popular. Gago (2014)

7. El proyecto experimental de vivienda, más conocido como PREVI, fue concebido como una iniciativa para organizar y gestionar vivienda social para los nuevos habitantes de la ciudad, fruto de la migración. Para ello se convocó al arquitecto inglés Peter Land para que fuese el que pudiera liderar el proceso de selección y materialización del proyecto. Después de un concurso, que se llevó a cabo en 1968, se seleccionaron 3 proyectos ganadores que trabajarían durante 3 años planes pilotos de vivienda. El concurso planteaba la exploración de los siguientes temas relacionados con la vivienda económica: la racionalización, la modulación, el crecimiento progresivo, la flexibilidad y la función. Sobre el tema véase el libro: Peter Land, *El proyecto*

experimental de vivienda Previ. Diseño y tecnología en un nuevo barrio. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015.

8. No se puede entender la arquitectura y la construcción, así como el arte y la estética, sin la reflexión del periodo económico y social del capitalismo en el que nos encontramos: el de la era neoliberal. Como afirma Jameson, el Internacional Style y la época de la utopía moderna se correspondía con la segunda fase del capitalismo monopolio e imperialista. En Jameson. "La arquitectura y la crítica de la ideología". En *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

9. Si la arquitectura se plantea en términos de función y el arte en términos más conceptuales, la relación entre estas dos formas de entender la representación y la materia ayudaría a que ninguna de las dos se repliegue como una práctica autónoma.

10. Para Tafuri mucho de los movimientos de vanguardia en el diseño y la arquitectura fueron productos de la sublimación de la producción industrial. Ver Tafuri (2020)

11. En uno de sus últimos trabajos, titulado *Un nuevo hombre*, Aramburú pasa revista a ciertas concepciones de una humanidad futura, donde se encuentra la utopía de la arquitectura moderna de Le Corbusier con la del socialismo del pensador marxista José Carlos Mariátegui.